

Encartes
ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
encartesantropologicos@ciesas.edu.mx



Liffman, Paul
El sueño del mara'akame. Etnoficción, alocronía y modernidad indígena
Encartes, vol. 3, núm. 5, marzo 2020-agosto 2020, pp. 256-264
https://doi.org/10.29340/en.v3n5.154



RESEÑAS CRÍTICAS

EL SUEÑO DEL MARA'AKAME. ETNOFICCIÓN, ALOCRONÍA Y MODERNIDAD INDÍGENA

MARA'AKAME'S DREAM: ETHNOFICTION, ALLOCHRONY AND INDIGENOUS MODERNITY

Paul Liffman*



Reseña de la película de Federico Cecchetti [Tsikiri Temai] (director), José Felipe Coria y María del Carmen de Lara (productores), (2016). *El Sueño del mara'akame* (cinta cinematográfica). México: CUEC, Estudios Churubusco-Azteca e IMCINE.

El sueño del mara'akame trata del drama de un adolescente indígena wixárika (Luciano Bautista) que está lidiando con los supuestos polos de la modernidad urbana, expresada en la música popular, y la tradición rural, encarnada en su padre (Antonio Parra). Forma parte de una nueva generación de cine sobre wixaritari, pero aún no dirigido por ellos (aunque el director, Federico Cecchetti, manifiesta un nombre propio de la etnia entre paréntesis).

Típicamente, en décadas pasadas el cine etnográfico que emergió a la par con el Instituto Nacional Indigenista (INI) planteaba una distancia o inconmensurabilidad espaciotemporal entre la contemporaneidad occidental y la cultura del autóctono místico, una configuración (neo)colonial que Johannes Fabian (2014 [1983]) denunció hace mucho como "alocronía". En cambio, esta película (nominada para una serie de premios y ganadora de al menos dos) introduce novedosos elementos visuales, narrativos y

* El Colegio de Michoacán.

ISSN 2594-2999, Bajo licencia Creative Commons
Encartes 5 • marzo 2020-agosto 2020, pp. 256-264
Recepción: 21 de enero de 2019 • Aceptación: 25 de febrero de 2020
http://www.encartesantropologicos.mx



musicales. Así, crea una perspectiva más crítica y matizada sobre las complejidades de un pueblo que durante siglos ha retado la alocronía con una amplia gama de relaciones interculturales. Estos elementos apuntan hacia una modernidad indígena (Pitarch y Orobitg, 2012) que podría mediar la disyuntiva ontológica impuesta entre dos marcos: lo indígena como tradicional y lo mestizo como moderno. Lo dejo al criterio de cada vidente –y recomiendo mucho *El sueño del mara'akame* para quienes no lo hayan visto– si al fin y al cabo esta película lo logra o si queda en una postura más bien neotradicionalista. En todo caso la trama enfatiza la fricción generada por el intento de lograr una integración o lo que Johannes Neurath (2018) llama síncopa de esos dos marcos. Planteo este argumento más para provocar las sensibilidades críticas de la gente que vea este importante filme (que ha circulado en festivales internacionales con subtítulos en varios idiomas) que para plantear una sola lectura como la única posible.

Uno de los aspectos más novedosos de *El sueño del mara'akame* para el cine wixarika es el hecho de que se trata de una obra de *etnoficción* (Sjöberg, 2008); es decir, una ficción etnográfica producida con la colaboración de actores indígenas y no profesionales, no sólo en la escenificación sino también en la elaboración del guion y a veces la conceptualización más fundamental de la obra (Zamorano, 2014). Este género fílmico fue desarrollado hace tiempo en diferentes regiones del mundo por Jean Rouch, entre otros directores. No obstante, se destaca su uso aquí porque el cine etnográfico sobre wixaritari raras veces se había acercado tanto a la experiencia y los conflictos internos de personas de este pueblo a través de una narrativa ficticia. En gran medida, este acercamiento se ha logrado a través del guion sofisticado y la actuación sencilla pero conmovedora de Luciano Bautista. En la estructura narrativa se destacan los desplazamientos espaciales y temporales y el paralelismo establecido entre dos mundos éticos: la moralmente rigurosa práctica chamánica y la hedonista, pero políticamente comprometida, música secular wixarika.

Este paralelismo (que, siguiendo a Fabian, podría llamarse bicronía) se materializa en dos espacios subterráneos (el primero de ellos algo *underground* además): un antro musical en el centro de la ciudad de México, llamado el Foro Caverna, y las cuevas de Tamatsima Waha (El Agua de Nuestros Hermanos Mayores) en las faldas del Cerro Quemado de Wirikuta, San Luis Potosí, donde nació el sol. Se pueden interpretar los aspectos no lineales de esta narrativa dual como un sueño, tal como el



mismo título de la película señala. Sin embargo, deberíamos entender la palabra "sueño" como polisémica o como un tipo de "objeto limítrofe" *(boundary object*, según Star y Griesemer, 1989) que conecta diferentes públicos gracias a su ambigüedad. Aquí la articulación de públicos depende de la acepción onírica que la mayoría no indígena de los videntes comparte y del sentido más adivinatorio que proviene del trance chamánico que los actores denotan con la palabra *heinɨtsika* en el diálogo principalmente wixarika de la película.

Toda la historia de *El sueño* tiene lugar bajo la amenaza altamente publicitada de proyectos mineros en el territorio de Wirikuta y por consiguiente el riesgo de acabar con el mundo chamánico que el otrora imaginario indigenista había tratado como inmune a la historia. Por cierto, el prefacio en pantalla describe la wixarika como "una de las culturas más antiguas de México y… mejor preservadas". Sin embargo, reconociendo que hasta lo más antiguo no es eterno, los personajes ya no justifican el corazón chamánico de esa cultura en términos de su naturaleza intrínsecamente sagrada, sino como una herramienta para salvar a los antepasados divinos del extractivismo: ahora se hacen los rituales "para comunicarte con los dioses y ver cómo les podemos ayudar". Este mensaje se refuerza en la imagen final de un grupo de peyoteros mirando a través de la gran planicie de Wirikuta hacia los cerros donde nació el sol, con el tintineo de maquinaria pesada en el trasfondo.

No quiero revelar la trama demasiado, pero la película parece valorar la práctica y autoridad chamánicas más que la cultura indígena urbana, al menos para los protagonistas de esta historia. Por supuesto, la *peli* –con su banda sonora de Venado Azul, Huichol Musical, Ultravisión y Peligro Sierreño (el grupo con el que el joven protagonista Niereme quiere cantar)– es en gran medida un producto y objeto de consumo de esa misma cultura urbana. Pero el guion señala que dicho mundo pervierte la eficacia del curanderismo chamánico y que no es suficientemente serio o auténtico para defender el patrimonio cultural, aun cuando muestra que la música popular wixarika y sus públicos apoyan esa finalidad tenazmente.

Así, cuando Niereme trata de usar el sacrificio forzoso de su borreguito (que puede entenderse como un símbolo de su inocente narcisismo juvenil) en un lugar ancestral de su comunidad para avanzar su carrera musical (39:00) en vez de consagrarse a las metas sagradas colectivas, los antepasados lupinos (*'ɨrawetsixi*) que habitan ese sitio parecen maldecir



cualquier forma de intermediación rural-urbana que el joven intente. Esto lo demuestran los sucesos de la última media hora de la película, después de que el héroe encuentra un lobo embalsamado tras una vitrina y una banda de patinadores por fuera.

Como ya se mencionó, el joven lidia con presiones contradictorias. Por un lado está su padre tradicionalista, un chamán severo que quiere que su hijo cumpla la visión –la cual el señor ha sostenido desde antes de que el joven naciera– de seguir sus pasos de *mara'akame* curandero cantador. Por otro lado están los amigos de Niereme, que lo invitan a acompañarlos a la ciudad de México en busca de fama, *chelas* y *chavas*, como cantante de música regional. Esta mezcla de rock, rancheras, mariachi del Gran Nayar y música ceremonial wixarika encarna la modernidad indígena. No obstante, parece ser más fácil sostener esa modernidad en escenificaciones festivas que en otras dimensiones de la vida. Así, otro de los momentos claves del drama en torno a Niereme, cuyo mero nombre (derivado de *nierika*: "visión") alude a la experiencia visionaria cultivada por los chamanes, sucede en medio de un concierto en el Foro Caverna.

Mucho podría decirse sobre la función de la música bajo la dirección de Emiliano Motta, que ganó uno de los galardones para *El Sueño*. Obviamente es un atractivo para gran parte del público y no podría haberse constituido como una dimensión tan rica de la obra si no fuera por la proliferación de géneros híbridos de música wixarika-mestiza en décadas recientes (De la Mora, 2019). De hecho, el sincretismo musical ha sido parte de la imbricación ambivalente de la cultura wixarika en relaciones regionales y nacionales desde que se adoptaron instrumentos de cuerdas españoles durante el periodo colonial. Por cierto, el mismo nombre de la música ceremonial, *xaweri*, no se deriva de algo prehispánico, sino del rabel, el diminuto violín renacentista que se toca en muchos rituales. En este sentido, la ontología musical es más sofisticada que las representaciones alocrónicas del mundo wixarika en general.

En la escena culminante que ejemplifica la complejidad del campo cultural en torno a Niereme, los jóvenes músicos wixaritari posicionan su música regional (con todo y los toques de rock y banda que incorpora) en contra de los "locos" de la banda de música tecno que los antecede en el escenario del Foro Caverna. Sin embargo, la música regional casi inmediatamente da lugar a una transición hacia una suerte de *xaweri* enfermizo en la música de trasfondo y finalmente una portentosa música *noise* am-



biental. Esta transición define el momento cuando el dilema cultural de Niereme se vuelve una plena crisis existencial. El llamativo mundo ancestral subvierte su intento de volverse un sujeto secular moderno y bloquea hasta su voz cantante. En este sentido el entramado de formas musicales encapsula el posicionamiento de la película entre los cronotopos (o narrativas espaciotemporales) de lo urbano-secular y lo rural-ceremonial.

Según el papá ortodoxo de Niereme, no existe un término medio, o lo que Neurath llamaría síncopa factible entre los cronotopos de purificación chamánica y la experiencia urbana contemporánea o entre los géneros musicales correspondientes: "Para llegar a ser *mara'akame*, hay que alejarse de la maldad… El canto es algo sagrado y no debes profanarlo" (33:05, 34:18). No obstante, esta dicotomía está desdibujada por el hecho de que el padre chamán también se emborracha con sus *cuates* y necesita dinero. Él, como muchos wixaritari, participa en la industria artesanal que produce figuras inspiradas en los mitos y rituales para el consumo masivo. Más significativo, en una escena satírica y valiente –considerando el público de la película– el *mara'akame* dirige una ceremonia de peyote para clasemedieros urbanos *new age* con estómagos delicados. Su anfitriona anuncia: "el donativo tiene un mínimo de mil pesos" (46:15). Así, el deseo de reconocimiento del otro no-indígena atrae tanto al padre como al hijo a la ciudad, con las inevitables concesiones morales.

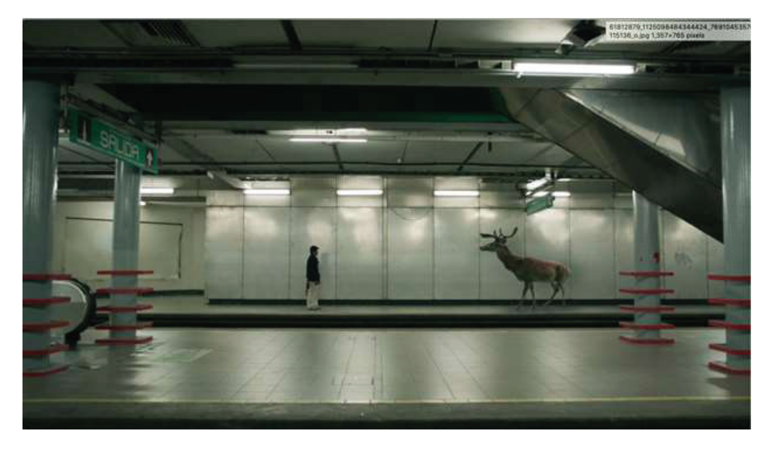
En general lo más novedoso de *El sueño del mara'akame* es su entretejido complejo del mundo tradicional identificado con el chamanismo y el del caos y cosmopolitismo secular: la cámara se detiene momentáneamente en el letrero en la terracería de la comunidad indígena de San Andrés Cohamiata con la imagen de un *jet*, como si se tratara de un aeropuerto internacional en vez de una pista de zacate; una escena representa un par de comuneros discutiendo las bondades materiales de sembrar amapola para los narcos de la zona; en otra, un soldado que resulta ser wixarika trata de ayudar al chamán a evitar la interdicción desastrosa de su medicina ceremonial; y por cierto el *mara'akame* y su familia disfrutan una comedia en una tele decrépita al lado de la fogata ancestral de su rancho; al final, el señor anuncia que deben comprar un nuevo aparato. Dependiendo del grado de injerencia de consultores locales en la elaboración de la etnoficción, tal vez esta referencia mediática refleja las analogías que los wixaritari suelen establecer entre las visiones y voces impartidas en el sueño por el Abuelo Fuego y las imágenes que aparecen en las pantallas de la televisión y del cine.



Asimismo, el primer intento fallido de Niereme para curar un niño mestizo que padece de una "gran oscuridad" tiene lugar ante una pantalla llena de estática, que sugiere un vacío comunicativo en la cultura popular nacional y el mismo joven curandero. La serie de fracasos de Niereme para articular lo ancestral-rural y lo cotidiano-urbano a través del curanderismo, el arte y la música culmina en la imagen más famosa de la película: su encuentro en el metro Garibaldi con un gran venado –el patrón chamánico Kauyumarie– y sus poderes de visión. Entonces entra en un espacio híbrido que combina un baldío urbano de construcción con el desierto ritualizado de Wirikuta, donde una vez más aplica su varita de chamán al niño enfermizo y empieza a cantar. El mensaje parece ser que sólo a través de la práctica chamánica tradicional se puede manejar exitosamente el mundo urbano.

Para abordar esta cuestión de las intermediaciones entre campo y ciudad al nivel de la misma producción de la película, los créditos finales reconocen el apoyo recibido de las ONGs que colaboran con los wixaritari. Destacan Ha Ta Tukari (Agua Nuestra Vida) de Enrique Lomnitz (que enfrenta la crisis del agua en el Antropoceno que los proyectos mineros prometen exacerbar), Yawi Arte Tradicional (una tienda de artes indígenas en la ciudad de México) que maneja Jerónimo Martínez, y el ejido ecológico intercultural Las Margaritas, SLP, en el que Eduardo Guzmán Chávez ha sido un interlocutor clave desde hace mucho tiempo. Los créditos también indican varios intermediarios de larga duración que son comuneros de San Andrés Cohamiata, lugar donde se rodó buena parte de la película,

Imagen 1
Niereme y Kauyumarie
en el Metro



Fuente: Cine Tonalá Tijuana, Facebook https://www.facebook.com/cinetonalatj/photos/a.462453913942221/1125098481011091/?type=3&theater)



aunque por algún motivo sólo se proyectaron sus nombres sin apellidos. Incluyen a Chon (Carrillo) y Chalío (Rivera), de la empresa ecoculturística que alberga visitantes a la comunidad durante las fiestas principales. Es de notarse el papel importante de Rivera y su propia crisis de intermediación en la serie *Millenium: Tribal Wisdom and the Modern World* (1992), dirigida por David Maybury-Lewis hace casi 30 años.

Además, se reconoce como "asesor de realización" a Nicolás Echevarría, que durante 40 años ha sido un director de películas que resaltan la alteridad indígena. Por cierto, en el caso de su galardonado *Eco de la montaña* (2014), Echevarría aborda algunas de las mismas contradicciones plasmadas en *El sueño del mara'akame* de un artista wixarika cuyos poderes derivan de Wirikuta y que batalla para representar la tradición cultural en un entorno urbano. Por último, esta etnoficción también debería celebrarse por reconocer la participación extensa de las familias Parras y Bautista y por las gracias que da a la tierra de La Cebolleta en San Andrés. Ahí se filmaron muchas de las escenas domésticas, y Ha Ta Tukari lleva a cabo parte de su proyecto de captación de agua pluvial.

Para concluir en un nivel más histórico, el entrelazamiento complejo de espaciotiempos urbano-comerciales y rural-ancestrales en esta película evidencia el colapso del patronazgo indigenista estatal del cine sobre indígenas, ni hablar de sus apoyos para la subsistencia de pueblos como los wixaritari en general. Este cambio resalta al comparar *El sueño del mara'akame* con los primeros documentales comercializados sobre wixaritari que emergieron a partir de los años 70. *To Find Our Life: The peyote hunt of the Huichols of Mexico*, de Peter Furst (1969), y *Virikuta. La costumbre*, de Scott Robinson (1975), serían dos ejemplos importantes de los inicios de la representación cinemática wixarika. El cine de ese periodo inicial compartió el tropo del mundo tradicional segregado del mundo moderno, cronotopo que perduró casi sin modificaciones por más de dos décadas.[1]

---

[1] Aun así, cabe contemplar la breve escena en *To Find Our Life* donde los peyoteros dejan ofrendas en Hai Kitenie, un lugar sagrado al borde de la carretera federal en las afueras de la ciudad de Zacatecas, aparentemente despreocupados por el rugido de los tráileres que se ven pasando a unos cuantos metros de la morada de los ancestros divinizados. Se puede entender este episodio como un especie de prototipo de la problemática central de la presente película, o bien el ejemplo más contundente de la alocronía del cine indigenista de esa época.



Después se desmoronó el INI con su imaginario paternalista y empezaron a surgir la agencia autónoma de los mismos wixaritari, nuevas fuentes de producción cinematográfica y nuevos públicos para los productos resultantes. Así, *El sueño del mara'akame* demuestra cómo el contexto sociohistórico de los pueblos originarios y de los medios masivos ahora penetra el cine indígena de manera mucho más sutil que hace 40 años. No obstante, el público decidirá hasta qué punto este cine sigue estando implicado en la alocronía indigenista o bien si ya ha dado un paso definitivo hacia una visión basada en la modernidad indígena.

Bibliografía

Echevarría, Nicolás (director) (2014). *Eco de la montaña* (documental). México: Cuadro Negro.

Fabian, Johannes (2014). *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object* (con un nuevo epílogo del autor, prefacio de Matti Bunzl). Nueva York: Columbia University Press. Publicado originalmente en 1983.

Furst, Peter (director) (1969). *To Find our Life: The Peyote Hunt of the Huichols of Mexico* (documental). Recuperado de https://archive.org/details/ToFindOurLife1969, consultado el 25 de febrero de 2020.

Maybury-Lewis, David (1992). *Millenium: Tribal Wisdom and the Modern World*. Serie documental, television pública.

Mora Pérez, Rodrigo de la (2019). *Los caminos de la música. Espacios, representaciones y prácticas musicales entre los wixáaritari*. Guadalajara: ITESO.

Neurath, Johannes (2018). "Invented gifts, given exchange. The recursive anthropology of Huichol modernity", en Pedro Pitarch y José Antonio Kelly (ed.), *The Culture of Invention in the Americas. Anthropological Experiments with Roy Wagner*, pp. 91-106. Londres: Sean Kingston Publishing.

Pitarch, Pedro y Gemma Orobitg (ed.) (2012). *Modernidades indígenas*. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.

Robinson, Scott (director) (1975). *Virikuta. La costumbre* (película documental), México, 50 min.

Sjöberg, Johannes (2008). "Ethnofiction: Drama as a Creative Research Practice in Ethnographic Film", en *Journal of Media Practice*, vol. 9, núm. 3, pp. 229-242. https://doi.org/10.1386/jmpr.9.3.229_1



Star, Susan Leigh y James R. Griesemer (1989). "Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology", en *Social Studies of Science*, vol. 19, pp. 387-420. https://doi.org/10.1177/030631289019003001

Zamorano Villarreal, Gabriela (2014). *Indigenous Media and Political Imaginaries in Contemporary Bolivia*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Paul Liffman es licenciado y maestro en Antropología por la Universidad de Michigan, doctor en Antropología por la Universidad de Chicago; profesor-investigador del Centro de Estudios Antropológicos, El Colegio de Michoacán, e investigador asociado del Centro de Estudios Ambientales y el Departamento de Antropología, Rice University (Houston, TX, EEUU), donde actualmente pasa un año sabático estudiando el surgimiento de los cuadros de estambre huicholes como arte comercial y las respuestas al cambio climático entre (neo-)indígenas y conservacionistas. Entre sus publicaciones recientes destacan "El agua de nuestros hermanos mayores. La cosmopolítica antiminera de los wixaritari y sus aliados", en Guilhem Olivier y Johannes Neurath (ed.), *Mostrar y ocultar en el arte y en los rituales: perspectivas comparativas* (2017), "Historias, cronotopos y geografías wixaritari", *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, vol. 29, núm. 156 (2019); "Histories, Ontologies and Extraction in Modern Indigenous Worlds". (en prensa).









Encartes, año 3, núm 5, marzo 2020-agosto 2020, es una revista académica digital de acceso libre y publicación semestral editada por el Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, calle Juárez, núm. 87, Col. Tlalpan, C. P. 14000, México, D. F., Apdo. Postal 22-048, Tel. 54 87 35 70, Fax 56 55 55 76 , El Colegio de la Frontera Norte Norte, A. C., Carretera escénica Tijuana-Ensenada km 18.5, San Antonio del Mar, núm. 22560, Tijuana, Baja California, México, Tel. +52 (664) 631 6344, e Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A.C., Periférico Sur Manuel Gómez Morin, núm. 8585, Tlaquepaque, Jalisco, Tel. (33) 3669 3434. Contacto: encartesantropologicos@ciesas.edu.mx. Directora de la revista: Ángela Renée de la Torre Castellanos. Alojada en la dirección electrónica http://www.encartesantropologicos.mx. ISSN: 2594-2999. Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura de la revista.